

TRAITE
DE LA COMPOSITION
DE MUSIQUE.

^{Guillaume Sulpice}
Par le S^r NIVERS M^e Compositeur
en Musique, & Organiste de l'Eglise
S. Sulpice de Paris.



A PARIS,
Chez l'Auteur proche S. Sulpice.

Et ROBERT BALLARD, seul Imprimeur
du Roy pour la Musique, rue S. Jean
de Beauvais, au Mont Parnasse.

M. DC. LXVII.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

MT40

N73

Case

180350

206

032 3818



P R E F A C E.

LE cede ingénüement à l'Eloquence de ceux qui m'ont précédé, & ont traité de la Composition de Musique: mais il faut que l'erreur cede à la vérité, celle cy toute simple vaut mieux que l'autre parée. Vestutatem novitas, umbram fugat veritas, noctem lux eliminat? Les véritables Regles de la Composition sans doute ne sont pas autres que celles qui sont généralement pratiquées de tous les plus excellents Maistres du siècle: or tout ce Traité n'est fondé que sur l'usage & les Exemples de tous les plus celebres Compositeurs de ce temps; & de toutes mes Regles on ne peut pas en assigner aucune, dont je ne puisse montrer la pratique dans les Motets & pieces publiques des plus illustres Auteurs. De dire que nos predecesseurs ont erré en plusieurs points considerables de la Composition, il n'y a rien de si clair & certain; car par exemple, dites-nous, ô Philosophes du temps jadis, par quelle raison

P R E F A C E.

avez-vous defendu absolument deux Tierces majeures ou deux Tierces mineures de suite par degrez joints ? tous nos plus fins Compositeurs non seulement les pratiquent , mais affectent de les pratiquer ainsi. J'entend vostre raison, c'est pour éviter les fausses Relations. A cela je respond que vous avez donc grand tort de permettre la pratique du Triton & de la Quinte diminuée , qui sont deux fausses intervalles ; car si vous ne pouvez pas souffrir deux sons qui ont faux rapport entr'eux , non pas chantez en mesme temps , mais successivement , & l'un apres l'autre , comment pouvez vous souffrir deux sons qui non seulement ont faux rapport entre-eux , mais encore qui sont chantez tous deux en mesme temps & frappent l'oreille tous deux ensemble ? A cela il n'y a point de replique. Je pourrois ainsi montrer évidemment plusieurs autres abus , & quantité d'omissions , mais la Preface seroit plus longue que tout le livre. Laissons cette curiosité vaine ? Passons mesme toutes ces questions inutiles & obscures de Theorie ? Je veux estre aussi clair que succinct , je ne pretend traiter de la Theorie que simplement , in ordine ad praxim : & cependant mon dessein est d'instruire à fond , de donner des Regles infaillibles , de ne rien dire de superflu , & de ne rien obmettre. Voicy toute l'economie de ce Traité , qui contient toutes les matieres necessaires & utiles pour bien pratiquer la Composition. Dans la premiere Partie je traite des Principes , qui

P R E F A C E.

sont les Intervalles : mais les Intervalles estans composées de Tons , les Tons estans composez de Semitons , & les Semitons de Sons , je traite à fond des Sons , Tons , Semitons , & Intervalles. Dans la seconde Partie j'expose les moyens nécessaires à la pratique de la Composition , & pour commencer je traite du sujet , qui se fait conformément à quelqu'un des Modes , pour quelque Partie : à cette occasion je traite des Modes , & des Parties. Mais pour faire un sujet ou chant régulièrement , il faut éviter les mauvais progresz , & quelques fausses Relations , pour ce je declare tous les mauvais progresz , & toutes les fausses Relations. Puis je traite des Cadences qui se font au sujet ou au chant des Parties. Enfin je declare l'ordre qu'il faut tenir pour apprendre methodiquement la Composition , & premierement je veux que l'on compose à deux parties seulement. Dans la troisieme Partie , qui regarde actuellement la pratique de la Composition , je traite du Contrepoint simple & figuré , je donne entierement les veritables Regles de l'un & de l'autre , j'explique la Syncope , & la Supposition. En suite j'expose les Regles de la Composition à trois Parties , puis à quatre ; à cinq , & à six Parties. Enfin je traite à fond des Fugues , la perfection & couronnement de la Composition.

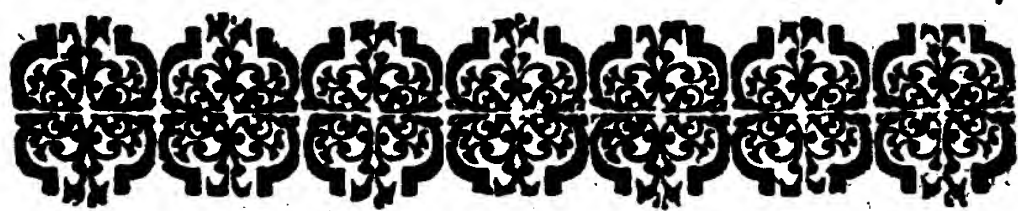
EXTRAIT DV PRIVILEGE DV ROY.

PAR grace & Privilege du Roy, il est permis à G. G. Niuers Maître es Arts de la Faculté de Paris, Compositeur & Organiste de l'Eglise S. Sulpice, faire imprimer, graver, vendre & debiter toutes ses œuvres tant de Musique que du Plain-chant disposé en faueur des Religieuses sur les Gradiels & Antiphonaires, de quelque Ordre que ce soit, par tel Imprimeur qu'il vouldra choisir, autant de fois, en tel caractere, & tant de volumes que bon luy semblera. Et deffenses sont faites tres-expresses à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient de faire imprimer, vendre ou debiter lesdits œuvres, ou partie d'icelles : spécialement de contrefaire ou alterer ledit Plain-chant sous pretexte d'augmentation, diminution, correction ou changement, & mesme d'en extraire aucune chose, en quelque sorte & maniere que ce soit, sans le consentement exprés dudit Auteur, à peine de trois mille livres d'amende, confiscation des Exemplaires ou contrefaits, & de tous despens, dommages & interets nonobstant oppositions ou appellations quelconques : Sa Majesté voulant qu'en mettant au commencement ou à la fin de chaque livre les presentes ou extrait, elles soient tenuës pour deuëment signifiées, & que foy y soit adjoustée comme à l'Original, nonobstant clameur de haro, Chartre Normande, prise à partie, & lettres à ce contraires. Donné à Paris le 1. jour de May 1665. Scellé du grand Sceau de cire jaune, & signé par le Roy en son Conseil, O L I E R.

Les Exemplaires portez en l'Original ont esté fournis.

Registré sur le livre de la Communauté le 13 May 1665. suivant l'Arrest de la Cour de Parlement du 8. Avril 1653.

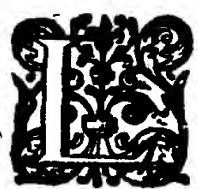
Signé, E. MARTIN Syndic.



TRAITE
DE LA COMPOSITION
PREMIERE PARTIE.
DES PRINCIPES.

CHAPITRE I.

De la Musique.



A Musique est vne Science qui considere avec le sens & la raison les differences des Sons qui frappent l'oreille agreablement.

Elle se divise en Melodie, & Harmonie.

La Melodie est vn chant melodieux d'une seule Partie.

L'harmonie est vne convenance de Sons differens de plusieurs Parties.

Or cette convenance de Sons provient des Interualles bien proportionnées.

Les Interualles se composent de Tons : ou de Semitons : ou partie de Tons, partie de Semitons.

A iiij.

TRAITE

Les Tons se composent de Semitons : & les Semitons de Sons.

Voyons donc ce que c'est que Son , Ton , Semiton , Interualles ; & combien il y en a.

CHAPITRE II.

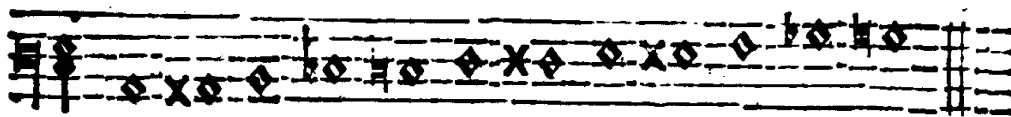
Du Son.

LE Son est l'objet de la Musique, le fondement de la Composition, & le principe des Interualles.

Il y a douze Sons differens dans la Musique, exprimez chacun par chaque note de la demonstration suivante : Entre lesquels il y en a sept principaux, qui sont situez sur sept differens degrez ; & cinq dependans, qui sont les bemols & les dièzes, situez sur les mesmes degrez que ceux desquels ils dependent.

Tous les autres Sons possibles ne sont que les repliques de ceux-cy : par exemple, le treiziesme Son n'est que la replice du premier Son ; la quatorziesme la replice du second ; & ainsi des autres.

Demonstration des Sons.



CHAPITRE III.

Du Ton, & Semiton.

Semiton est la difference qu'il y a d'un Son à un autre Son prochain, de sorte qu'il faut deux Sons pour faire un Semiton.

DE LA COMPOSITION.

Le Semiton se diuise en majeur & mineur.

Le Semiton majeur contient deux cordes ou degrez differens, comme de mi à fa : mais le mineur se rencontre sur le mesme degré, comme de fa à son dieze, ainsi que vous connoistrez cy-aprés.

Quand on parle simplement du Semiton, l'on sous-entend tousiours le majeur.

Il y a douze Semitons differents. sept majeurs & cinq mineurs, comme vous verrez cy-dessous; tous les autres possibles n'estans que les replices de ceux-cy.

Ton est la difference qu'il y a d'un Semiton à vn autre Semiton prochain, de sorte qu'il faut deux Semitons pour faire vn Ton.

Le Ton se diuise en Ton juste, & Ton faux.

Le Ton juste contient un Semiton majeur & un Semiton mineur : & le Ton faux contient deux Semitons majeurs.

Quand on parle simplement du Ton, l'on sous-entend tousiours le juste.

Il y a douze Tons differents; dix justes, & deux faux ainsi que vous pouvez remarquer en la demonstration suiuiante; tous les autres possibles n'estants que les replices de ceux-cy.

Demonstration des Tons, & Semitons.

semiton mi. | ma. | ma. | mi. | ma. | mi. | ma. | mi. | ma. | ma. | mi. | ma. | mi. |

[ton juste. | ton juste. | ton juste. | ton juste. | ton faux. | ton juste. |

[ton faux. | ton juste. | ton juste. | ton juste. | ton juste. | ton juste. |

C H A P I T R E I V.

Des Intervalles.

Intervalle en general est la difference qu'il y a du Son grave au son aigu, lesquels chantez en mesme temps produisent accord ou discord.

Il y a sept Intervalles principales, à sçavoir Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septiesme & Octave. Toutes les autres possibles, à sçavoir neuviemes, dixiesmes, &c. ne sont que les repliques de celles-cy qui sont simples, par exemple; la 9^{me} n'est que la repliche de la Seconde: la 10^{me} la repliche de la Tierce; & ainsi des autres, comme vous pouvez voir en la figure suivante, où les repliques sont au dessous de leurs simples. C'est pourquoy en traitant de celles-cy, tout ce que nous en dirons s'entendra aussi des repliques: mesme en terme de composition, simples ou repliques se prendront indifferemment, & appellerons les repliques du nom de leurs simples pour éviter la confusion des noms.

Declaration des Intervalles simples & repliques.

<i>Simple</i>	2	3	4	5	6	7	8
<i>repliques</i>	9	10	11	12	13	14	15
<i>repliques</i>	16	17	18	19	20	21	22
<i>repliques</i>	23	24	25	26	27	28	29

Les Intervalles se divisent en justes & fausses.
Les intervalles justes se divisent en Consonances, Dissonances, & vne mixte.

DE LA COMPOSITION. 11

Les Consonances se divisent en parfaites & imparfaites.

Les Consonances parfaites sont la Quinte & l'Octave.

Les Consonances imparfaites sont la Tierce & la Sixte, qui se diuisent en majeures & mineures.

Les Dissonances sont la Seconde & la Septiesme, qui se diuisent en majeures & mineures.

La mixte c'est la Quarte, parce que dans la pratique elle est tantost Consonance tantost Dissonance.

De sorte que l'on peut dire qu'il y a vnze Intervalles justes, à sçavoir 2^e majeure, 2^e mineure, 3^e majeure, 3^e mineure, 4^e, 5^e, 6^e majeure, 6^e mineure, 7^{me} majeure, 7^{me} mineure, & Octave.

Les Intervalles faussées sont treize, à sçavoir 2^{te} diminuée, 2^{te} superflüe, 3^{te} diminuée, 3^{te} superflüe, 4^{te} diminuée, 4^{te} superflüe, 5^{te} diminuée, 5^{te} superflüe, 7^{me} diminuée, 8^{te} diminuée, 8^{te} superflüe.

Quand on parle simplement des Intervalles, on sous-entend tousiours les justes.

Entre les Consonances plusieurs admettent l'Vnisson, qui se fait de Sons semblables: mais à tort, parce que toute Consonance est Intervalle, & toute Intervalle se fait de Sons non seulement differents en nombre, mais aussi de differente espee: d'où il s'ensuit que l'Vnisson ne peut estre Intervalle. Neantmoins l'vsage veut que l'on s'en serve quelquefois par licence, & alors l'Vnisson se prend, se traite, & se nomme dans la Composition comme l'Octave. Il en faut pourtant user sobremment, & non sans necessité: or il y a necessité quand les Parties sont tellement proches & pressées que l'on ne peut faire autrement.

Les Intervalles se reconnoissent facilement par les degrez qu'elles occupent; par exemple, la 2^{te} occupe

2. degrez, comme vtré : la 3.^{re} en contient 3. comme d'vt à mi : la 4.^{re} 4. comme d'vt à fa : & ainsi des autres. Mais pour vne plus grande connoissance des Intervalles, voyez le chapitre suivant.

CHAPITRE V.

De la diverse composition des Intervalles.

LA Seconde majeure est composée d'un ton, & la mineure d'un semiton. Exemple cy-apres en la demonstration.

La Tierce majeure est composée de deux tons, & la mineure d'un ton & un semiton.

La Quarte est composée de deux tons & un Semiton.

La Quinte est composée de trois tons & un semiton.

La Sixte majeure contient quatre tons & un semiton, & la mineure trois tons & deux semitons.

La Septiesme majeure est composée de cinq tons & un semiton, & la mineure de quatre tons & deux semitons.

L'Octave contient cinq tons & deux semitons.

La 2.^{de} diminuée est composée d'un semiton mineur, & la superfluë d'un ton & un semiton mineur.

La 3.^{re} diminuée est composée de deux semitons majeurs, & la superfluë de deux tons & un semiton mineur.

La 4.^{re} diminuée est composée d'un ton & deux semitons, & la superfluë de trois tons.

La 5.^{re} diminuée contient deux tons & deux semitons, & la superfluë quatre tons.

La 6.^{re} diminuée est composée de deux tons & trois semitons, & la superfluë de cinq tons.

DE LA COMPOSITION. 15

La 7^{me} diminuée contient trois tons & trois semitons.
L'8^{me} diminuée est composée de quatre tons & trois semitons, & l'8^{me} superflue de six tons & un semiton.

Demonstration particuliere des Intervalles.

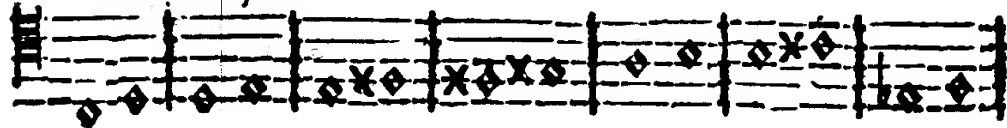


DEs Chapitres precedants vous pouvez colliger qu'il y a douze Sons, douze Tons, douze Semitons, & vingt-quatre Intervalles. Mais pour l'intelligence parfaite des Intervalles, considerez en la demonstration suivante, en combien de manieres chaque Intervalle peut estre: Vous y verrez la seconde majeure en dix manieres possibles. La seconde mineure en sept. La tierce majeure en huit. La tierce mineure en neuf. La quarte en vnze. La quinte en vnze. La sexte majeure en neuf. La sexte Mineure en huit. La septiesme majeure en sept. La septiesme mineure en dix. L'octave

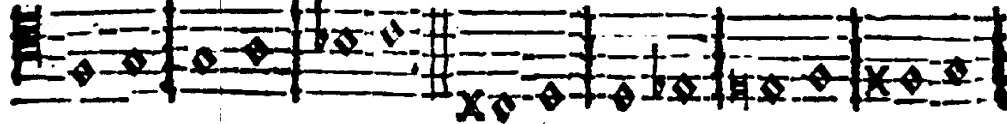
en douze. La seconde diminuée en cinq. La seconde superfluë en trois. La tierce diminuée en deux. La tierce superfluë en vne seule maniere. La quarte diminuée en quatre. La quarte superfluë en six. La quinte diminuée en six. La quinte superfluë en quatre. La sexte diminuée en une seule maniere. La sexte superfluë en deux. La septiesme diminuée en trois. L'octave diminuée en cinq. L'octave superfluë en cinq. De sorte que ces vingt-quatre Intervalles contiennent cent quarante neuf maniere possibles.

Demonstration generale des Intervalles, & de toutes les manieres possibles.

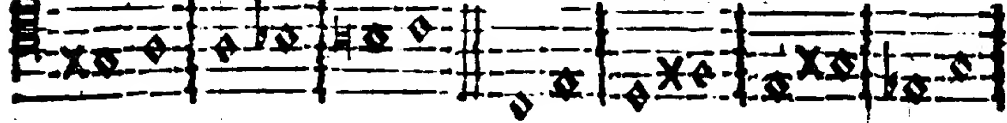
Secondes majeures



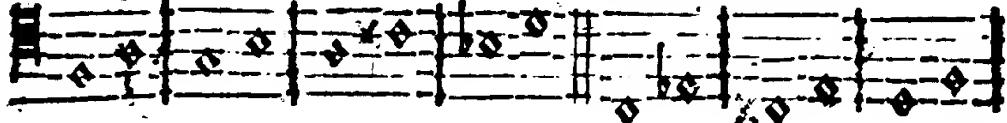
Secondes mineures



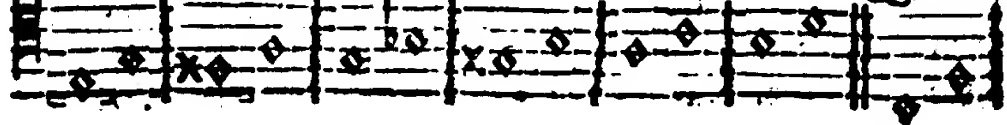
Tierces majeures



Tierces mineures

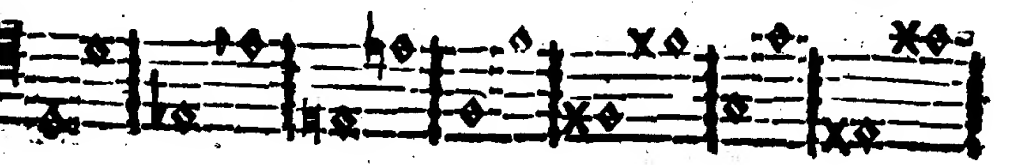
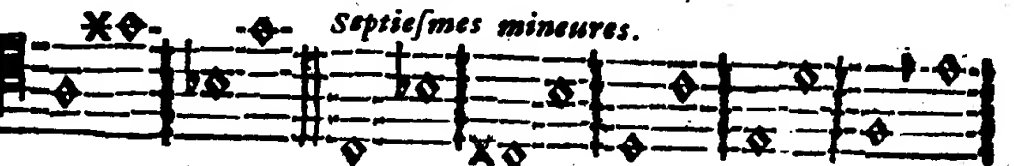
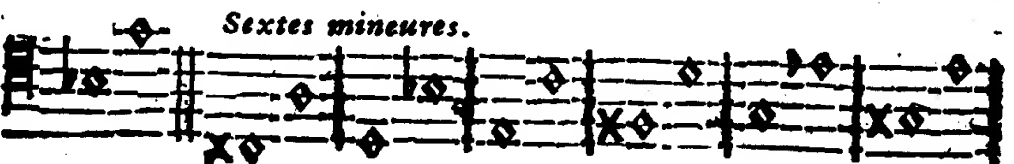
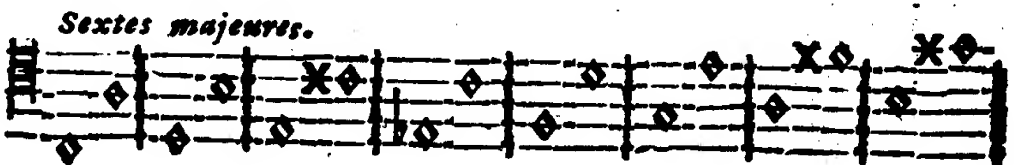
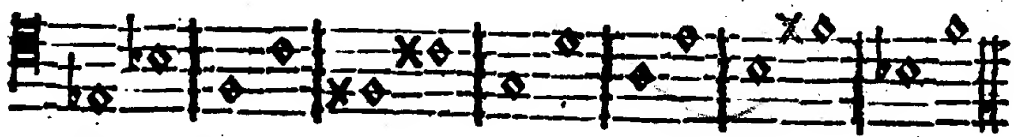
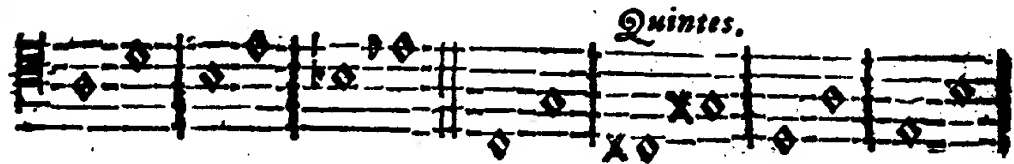
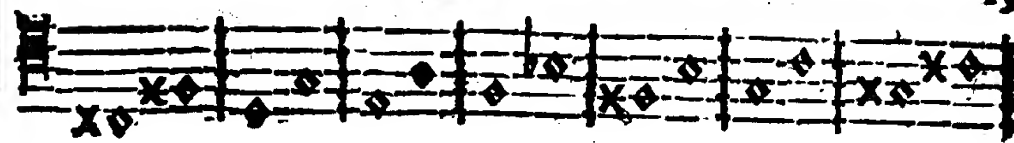


Quartes



DE LA COMPOSITION.

25



Secondes diminuées.

Secondes superflues. *Tierces diminuées.*

3^e superflue. *Quartres diminuées.* *Quartres superflues.*

Quintres diminuées.

Quintres superflues.

6^e diminuée. *6^e superflue.* *Septiesmes*

diminuées. *Octaves diminuées*

Octaves superflues.

SECONDE PARTIE.

Des moyens necessaires à la Pratique de la Composition.

CHÂPITRE I.

Du Sujet.

Sujet est vn chant qui se fait par la force de l'imagination conformément à quelqu'un des Modes, pour une Partie, sur laquelle puis apres l'on compose toutes les autres Parties.

Il y a deux sortes de sujets, l'un d'imitation, qui est la fugue, l'autre pur & simple, & c'est celuy-cy qu'il faut entendre en parlant simplement du sujet aux chapitres suiuaus : car pour l'autre, estant de difficile execution, & l'accomplissement de la Composition, nous le reservons pour le dernier chapitre de ce Traité.

L'on remarque en la Composition trois sortes de chants, dont l'un s'appelle Diatonique, l'autre Chromatique, & le troisieme Enharmonique. Le Diatonique est un chant tout simple, qui n'est composé que des cordes ou sons principaux. Le Chromatique est un chant plus delicat, qui procede par Semitons majeurs & mineurs, & se sert beaucoup de cordes empruntées. L'Enharmonique est un chant qui ne procede que par fausses Intervalles; d'où naissent les fausses Relations deffendues & declarées cy-après.

Mais pour faire vn sujet conforme à quelqu'un des Modes, il est necessaire de sçauoir ce que c'est que Mode.

B

CHAPITRE II.

Des Modes ou Tons.

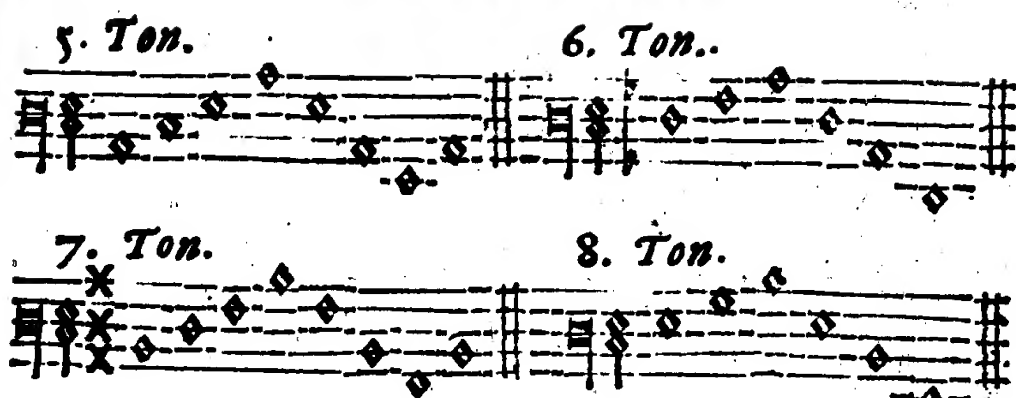
Mode ou Ton (prenant ces deux mots indifferement) est la façon, la forme, & l'ordre que nous tenons en l'invention des chants, lequel ordre consiste à commencer, proceder, passer, conclure & finir sur de certaines cordes ou notes affectées à chaque Mode ou Ton. Ces cordes s'appellent les cordes essentielles du Ton.

Les anciens nous ont prescrit douze Modes. Mais la plus commune division est des huit Modes ou Tons de l'Eglise.

Chaque Ton a trois cordes essentielles par lesquelles se remarque la difference essentielle des Tons. Ces trois cordes s'appellent en chaque Ton, finale, mediant, dominante.

Ces huit Tons, se reconnoissent facilement par la demonstration suivante, où la premiere note de chaque Ton designe la finale, la seconde la mediant, la troisieme la dominante, & le reste des notes montre l'estenduë ordinaire de chaque Ton.





A Ces huit Tons se rapportent les douze Modes de l'antiquité, tant naturels que transposés; car par Exemple, le 1. & 2. Mode en C sol ut fa, se rapporte au 5. Ton. Le 3. & 4. Mode en D la ré sol, au 1. Ton. Le 5. & 6. Mode en E mi la, au 4. Ton. Le 7. & 8. Mode en F ut fa, au 6. Ton. Le 9. & 10. Mode en G ré sol ut, au 8. Ton. Le 11. & 12. Mode en A mi la ré, au 3. Ton.

Remarquez que dans le Plain-chant les Tons ont chacun seulement deux cordes essentielles, à sçavoir la finale, & la dominante. Les finales sont comme cy-dessus, mais les dominantes diffèrent en quelques-uns comme vous voyez cy-dessous.



C H A P I T R E I I I.

Des Parties.

L'On peut composer à deux, à trois, quatre, cinq, & six Parties véritablement différentes, mais la plus commode & ordinaire composition est à 4. Parties, que l'on appelle communément, Dessus, Haute-contre, Taille, & Basse. Ce n'est pas que l'on ne puisse fort bien se dispenser de cette règle ordinaire, & faire deux Dessus, ou deux Haute-contres, ou deux Tailles, au lieu de quelqu'autre Partie, selon la qualité & l'estendue des Voix que l'on possède, pour lesquelles on peut & même on doit composer exprès.

Le sujet peut estre au Dessus, & pour lors il faut commencer de composer les autres Parties par la Basse, puis la Haute contre ou la Taille, il n'importe; ou même toutes les Parties ensemble, se les représentant toutes à la fois par la force de l'imagination : mais cecy doit estre réservé aux plus habiles.

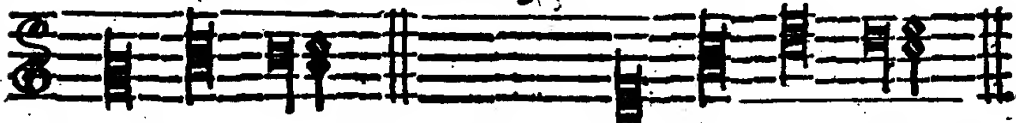
Le sujet peut estre aussi en quelqu'une des autres Parties, mais s'il n'est point à la Basse, il faut commencer de composer les autres Parties toujours par la Basse, qui est le fondement & la baze de toute la Composition.

En quelque Partie que soit le sujet, il doit commencer le plus souvent par la finale, ou par la dominante, rarement par la mediantte: & doit finir toujours par la finale. Mais la Basse, quand même elle ne feroit pas le sujet, doit le plus souvent commencer par la finale, rarement par la dominante, jamais par la mediantte, & doit finir toujours par la finale.

DE LA COMPOSITION. 21

S'ensuit la position commune des Clefs des quatre parties ordinaires.

D. H. T. B. Ou ainsi. D. H. T. B.



Ayant connoissance des Tons & de leurs cordes essentielles par lesquelles & sur lesquelles se font tous les bons progres de chants, passages, Cadences ou conclusions; il faut sçavoir les mauvais progres & les fausses Relations pour les éviter, & pratiquer les Cadences qui sont au chant, ce que sont les virgules & les points au discours.

CHAPITRE IV.

Des mauvais progres & des fausses Relations.

LE chant doit estre traité par Intervalles raisonnables, laissés à chanter, en passant par les cordes essentielles des Modes; & non par des Intervalles extravagantes & de grande estendue, d'où naissent les mauvais progres & les fausses Relations.

Les mauvais progres se font quand on procede par Intervalle de sexte majeure, de septiesme majeure & mineure, & par toutes les Intervalles qui passent l'estendue de l'octave. Et pour la difficulté qu'il y a de les chanter, sont absolument deffendus.

Exemples des mauvais progres.

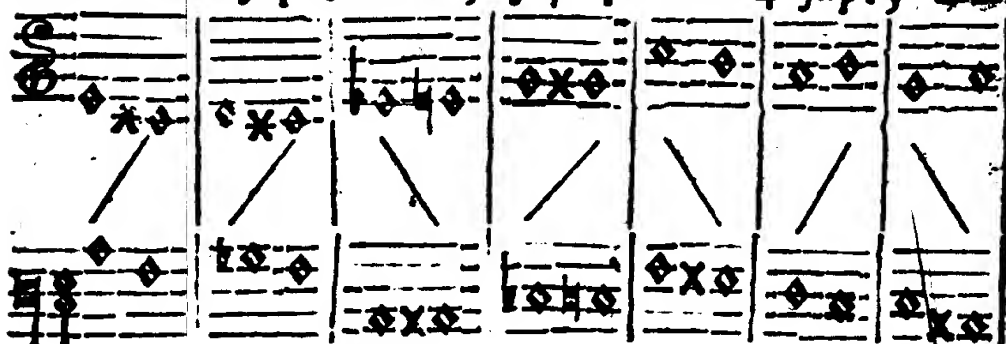


B iij.

Fausse Relation est le rapport qu'il y a entre les deux notes d'une fausse Intervalle: or comme il y a treize fausses Intervalles, aussi il y a treize fausses Relations. Toutes lesquelles se peuvent rencontrer en la suite d'une seule Partie, comme on peut voir en la demonstration particuliere des fausses Intervalles: ou bien en la suite de deux diverses Parties, & pour lors la fausse Relation se fait par le rapport qu'il y a entre une note d'une Partie, & une autre note d'une autre Partie, lesquelles deux notes quoy qu'elles ne soient pas chantées ensemble, mais l'une suivie l'autre immédiatement, neantmoins étant comparées entr'elles font une fausse Intervalle, comme on peut voir en la demonstration suivante.

Demonstration des fausses Relations en la suite de deux diverses Parties.

de 2^e dim. 2^e sup. 3^e dim. 3^e sup. 4^e dim. 4^e sup. 5^e dim.



5^e sup. 6^e dim. 6^e sup. 7^e dim. 8^e dim. 8^e sup.



Pour l'intelligence parfaite des fausses Relations, considerez qu'elles peuvent estre en autant de manieres qu'il y en a de fausses Intervalles : or comme il y a quarante-sept manieres de fausses Intervalles, aussi l'on peut dire que ces treize fausses Relations contiennent quarante-sept manieres possibles, comme on peut voir cy-devant dans la demonstration generale des fausses Intervalles.

Dans la suite d'une Partie, les fausses Relations de seconde diminuée & de quarte diminuée (rarement celles de quinte diminuée) sont permises ; toutes les autres sont vicieuses.

Dans la suite de deux diverses Parties, les fausses Relations de seconde superflüe, quarte diminuée, quarte superflüe, quinte diminuée, quinte superflüe, & septième diminuée, sont bonnes ; toutes les autres sont deffendues : néanmoins en quelques occasions extraordinaires l'oreille les souffre agreablement, & ainsi tous les plus excellents Maistres pratiquent toutes les fausses Relations, dont l'usage ou la fuite en telles occasions dépend purement & simplement de l'oreille & du bon goust des Compositeurs.

CHAPITRE V.

Des Cadences.

Cadence est vne certaine conclusion de chant qui se fait lorsque les parties viennent tomber & se terminer sur vne corde que l'oreille se semble attirer naturellement. Il y en a de trois sortes, à sçavoir Cadence parfaite, Cadence imparfaite, & Cadence rompuë.

La Cadence parfaite consiste en deux notes chantées.

B iij,

DE LA COMPOSITION.

Toutes les Cadences se font regulierement sur toutes les cordes essentielles du Ton que l'on traite, mais il faut les entremeller de sorte qu'il n'y en ait point deux de suite sur la mesme corde, & finir tousiours par vne Cadence parfaite. Apres avoir fait quelques Cadences essentielles du Ton, l'on peut en faire d'autres & rechercher du beau chant sur des cordes empruntées & esloignées, (par Exemple, si l'on passe de $\frac{1}{2}$ en $\frac{1}{4}$ quarte, & au contraire) ce qu'on appelle sortir du Mode: mais il faut bien prendre garde d'en sortir à propos, & d'y reuenir bien à temps. Ce qui ne se pratique que par les doctes.

Or ce n'est pas assez de sçavoir toutes ces choses pour faire un sujet parfaitement, l'art ne fait que perfectionner la nature, si vous n'estes pourueu d'un genie tout particulier à cet effet, peut-estre que vous apprendrez plutost la Composition des Parties, qui vous donnera beaucoup de lumiere pour la Composition du sujet. C'est pourquoy vous pouvez prendre des sujets tout composés dans quelque liure de Musique ou de Pleinchant. Quant aux Parties évitez les mauvais progres & les fausses Relations défendues dans le chapitre precedent, & gardez l'ordre suivant.

CHAPITRE VI.

De l'ordre de la Composition.

Pour proceder avec methode, il faut establir sept differents degrez pour apprendre la Composition à deux Parties, c'est pourquoy les Regles cy-aprés

declarées s'entendront seulement à deux Parties, puis nous verrons la Composition à plusieurs Parties.

Au 1^{er} degré, vous apprendrez le Contrepoint simple, & ferez vn Dessus sur vn sujet de Basse.

Au 2^d degré, vous ferez encore du Contrepoint simple, mais le sujet sera au Dessus.

Au 3^{me} degré, vous composerez un Dessus de Contrepoint figuré sur un sujet de Contrepoint simple à la Basse.

Au 4^{me} degré vous ferez une Basse de Contrepoint figuré sur un sujet de Contrepoint simple au Dessus.

Au 5^{me} degré, toutes les deux Parties seront figurées, le sujet à la Basse.

Au 6^{me} degré, toutes les deux Parties seront figurées, le sujet au Dessus.

Au 7^{me} degré enfin, qui est le degré de perfectiō, vous pratiquerez les fuges dont il sera traité au dernier Chapitre.

Puis après vous recommencerez tous ces degrez pour composer à trois Parties, & ainsi ferez à quatre, cinq, & six Parties, selon les Regles qui seront declarées au penultième chapitre.

Cependant remarquez que c'est la Basse pour l'ordinaire qui fait le sujet de Contrepoint simple, qui est le Plainchant; & toutes les autres Parties sont de Contrepoint figuré, les vnes plus ou moins que les autres à la fantaizie du Compositeur.

Remarquez encore dans les Regles suiuanes, qu'en parlant du Dessus, l'on sous-entend toute Partie supérieure; ainsi la Haute-contre ou la Taille, comparées avec la Basse, sont Parties superieures. De mesme en parlant de la Basse, on sous-entend toute Partie inférieure; ainsi la Haute-contre ou la Taille, comparées avec le Dessus, sont Parties inferieures. Allons maintenant à la pratique de la Composition.

TROISIÈME PARTIE.

De la Pratique de la Composition.

CHAPITRE I.

Du Contrepoint simple.

Contrepoint n'est autre chose que la Composition mesme, ainsi appelé, pour ce qu'autrefois on se servoit de points contre des points au lieu de nos figurés ou notes.

Il se diuise en simple & figuré.

Le Contrepoint simple est celui auquel on ne se sert que de notes égales sans variété de figures, lequel se nomme ordinairement Note contre note.

REGLES DV CONTREPOINT SIMPLE.

LE Contrepoint simple se compose de toutes les Consonnances, parfaites & imparfaites, (sans y admettre les Dissonances entre lesquelles icy la quarte est comprise) dont l'ordre & la suite dépend du choix pur & simple du Compositeur. Neantmoins

2. On ne doit commencer ny finir par la sexte.
3. Toute Partie supérieure doit proceder plus souvent par degrez conioints ou par petites Intervalles que par grandes : Mais la Basse peut aussi souvent, mesme plus souvent proceder par grandes Intervalles que par petites ou degrez conioints : & toutes deux ensemble rarement doivent proceder par grandes Intervalles.
4. Toute Partie supérieure doit proceder plus souvent

par mouvement contraire à la Basse que par mouvement semblable : neantmoins quand la Basse precede par Intervalle de 4^{te}, le mouvement semblable doit estre plus souvent que le contraire. On appelle mouvement contraire quand vne Partie monte & que l'autre descend : & mouvement semblable quand toutes deux ensemble montent ou descendent.

5. Deux 8^{tes} ou deux 5^{tes} de suite sont deffendues.

6. La 3^{ce} devant l'8^{ue} par degrez conjoints au Dessus & degrez disjoints à la Basse, doit estre majeure. Exemple A.

7. L'8^{ue} apres la 3^{ce} par degrez disjoints au Dessus & mouvement semblable, est deffendue B.

8. Le Dessus ne doit descendre de la 5^{te} à l'8^{ue}, ny monter de l'8^{ue} à la 5^{te}, par degrez disjoints. C.

9. Sur vn X ou H il ne faut jamais faire de 5^{te} ny d'8^{ue} (si ce n'est aux pieces transposées pour les Instrumens dont les diezes passent pour des mis, & non pour des diezes.) Ny mesme sur vn fa, (la Basse terminant & faisant en Cadence fa mi.)

10. Sur vr mi ordinairement la 6^{te} est meilleure que la 5^{te}, pourveu que la Basse monte par Intervalle de 2^{de}, ou de 3^{ce}, D.

11. Apres la 6^{te} faut éuiter la 5^{te} E.

12. Apres la 5^{te} faut éuiter la 6^{te}, (la Basse procedant par Intervalle de 4^{te}, ou de 5^{te}) F.

13. Deux 6^{tes} de suite doiuent estre en degrez conjoints. G.

14. La 6^{te} deuant l'8^{ue} doit estre majeure & proceder par degrez conjoints aux deux Parties. H.

15. L'8^{ue} devant la 6^{te} doit proceder par degrez conjoints, pour le moins en l'une des deux Parties. I. (Les trois Regles precedentes peuvent estre quelquefois licenciées en faueur du beau chant.)

16. Si l'on finit par la 3^{ce}, elle doit estre majeure.

DE LA COMPOSITION. 21
Exemple des Regles susdites.

A. B.

bon. mauvais.

C. D.

mauvais.

E. F.

mauvais.

G. H. I.

bon. bon. bon.

The image displays nine musical examples, labeled A through I, arranged in three rows. Each example consists of a single melodic line on a five-line staff, with a corresponding bass line below it. The notation uses diamond-shaped notes and rests. Examples A, B, G, H, and I are labeled 'bon.' (good), while C, D, E, and F are labeled 'mauvais.' (bad). The examples illustrate various musical rules, such as the placement of notes on the staff, the use of rests, and the relationship between the melody and the bass line. For instance, example A shows a melody starting on a high note and descending, while example B shows a melody starting on a low note and ascending. Examples C, D, E, and F show melodies that are considered 'bad' due to specific rule violations, such as awkward phrasing or poor harmonic support. Examples G, H, and I show melodies that are considered 'good' because they follow the rules correctly.

TRAITE

Remarquez que dans toutes ces Regles-cy l'on suppose que les deux parties se meuvent, car si l'une fait deux notes ou plusieurs en mesme degré, pour lors il est loisible à l'autre de choisir dans la suite du chant tel accord que l'on voudra sur ces notes en mesme degré.



CHAPITRE II.

De Contrepoint figuré.

LE Contrepoint figuré est celuy auquel on se sert de toutes sortes de figures, longues, breues, & d'intervalles en valeur. Il se fait en deux sortes. 1^{me} quand sur vn Plainchant (ou suiet de Contrepoint simple) on compose une ou plusieurs Parties figurées, ce qu'on appelle ordinairement Fleury. 2^{me} quand toutes les Parties seront figurées, l'une plus ou moins, ou autant que l'autre, à la fantaisie du Compositeur. Toutes les Regles du Contrepoint simple se doivent garder au Contrepoint figuré, outre celles qui s'ensuivent.

REGLES DV CONTREPOINT FIGURÉ.

LE Contrepoint figuré se compose de toutes les Consonnances & Dissonnances par le moyen de la Syncope & de la supposition.

DE LA SYNCOPÉ.

1. **L**A Syncopé est vne acte qui se fait & consiste en la seconde partie d'une blanche, ou d'une mesure; laquelle seconde partie (d'une blanche, venant en frappant ou en levant; ou d'une mesure, venant seulement en frappant) fait vne Dissonnance contre vne autre ou plusieurs parties: or pour adoucir cette Dissonnance il faut qu'une Consonnance la suive & la sauve. Et ainsi se pratique la 4^e comme Dissonnance.

2. Remarquez que la Syncopé se fait aussi par le moyen de la liaison ou tenuë, car deux noires en mesme degré équivalent vne blanche: elle se fait aussi par le moyen du point, car une blanche pointée c'est tout de mesme qu'une noire & une blanche liées en mesme degré. L'on peut mesme quelquefois frapper la Syncopé en desliant la Dissonnance de la precedente Consonnance. Mais il se peut faire aussi quelque-fois que la seconde partie de la figure syncopée soit Consonnance, & pour lors elle ne passe pas pour Syncopé de Composition, mais seulement pour Syncopé de mesure.

3. La premiere partie de cette note ou figure syncopée doit estre Consonnance.

4. La partie qui syncopé doit proceder par degrez conjoints à la note qui sauve, & ce tousiours en descendant.

Suite

Suite des Regles de la Syncope.

5. La 2^{de} est sauvée de la 3^{ce} ou de la 6^{ce}, ou de l'8^{me}, si c'est le Dessus qui syncope: A. Et de la 3^{ce}, ou de la 6^{ce}, si c'est la Basse. B.
6. Mais après la 6^{ce}, ou l'8^{me}, le Dessus ne doit jamais syncooper la 2^{de}. C.
7. La 4^{te} est sauvée de la 3^{ce}, si c'est le Dessus qui syncope: D. Et de la 5^{te}, ou de la 6^{ce}, si c'est la Basse: E. même de la 3^{ce} en montant. F.
8. La 7^{me} est sauvée de la 3^{ce}, ou de la 5^{te}, ou de la 6^{ce}, si c'est le Dessus qui syncope: G. Mais la Basse ne doit jamais syncooper la 7^{me}.

Exemples de la Syncope.



Suis

DE LA COMPOSITION.

33

Suite des Exemples de la Syncope.

B **C**

bon. *mauvais*

D **E** **F**

bon.

G



DE LA SUPPOSITION.

1. **L**A Supposition est un acte qui se fait & consiste en deux notes de même valeur chantées de suite par degrés conjoints, dont l'une étant Dissonance suppose la compagne qui est Consonance. Et ainsi les Dissonances peuvent passer par supposition en la seconde, troisieme ou quatrieme partie de la mesure, même en la premiere, mais il faut qu'une des Parties tienne ferme contre la Dissonance, qui doit estre précédée toujours & suivie d'une Consonance, le tout par degrés conjoints pour le moins en la Partie qui suppose ou qui se meut; (La 4^{te} doit estre icy comprise entre les Dissonances) comme vous voyez dans les Exemples. K.

2. Les deux parties ne doivent donc pas ensemble frapper la Dissonance par supposition: neantmoins elles peuvent ensemble frapper la 4^{te}, & la 7^{me}, pourveu que la 4^{te} soit suivie de la 3^{te} ainsi L. Et la 7^{me} de l'8^{me} ainsi M. en observant toujours comme cy-dessus les degrés conjoints devant & après la Dissonance en la partie qui suppose.

3. Deux 4^{tes} de suite peuvent aussi passer par supposition, pourveu que les deux Parties ensemble frappent la seconde 4^{te}, suivie de la 3^{te}, en descendant toutes deux par degrés conjoints, ainsi N.

4. Jamais aucune Dissonance par supposition ne doit preceder l'8^{me}, quand les deux Parties se meuvent par mouvement semblable. O.

DE LA COMPOSITION.

35

A

Exemples de la Supposition.



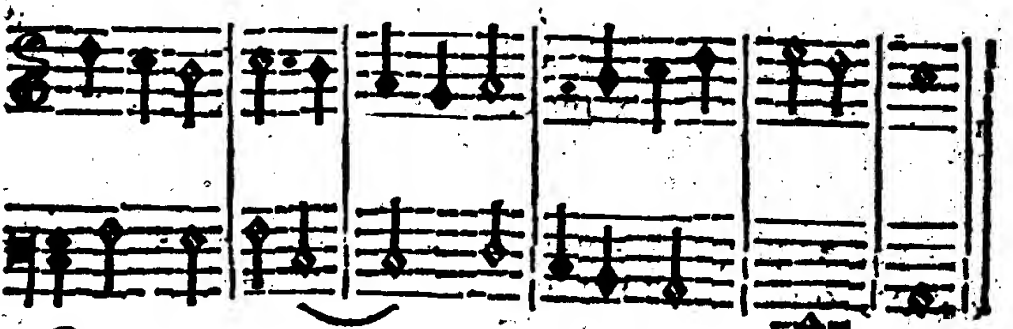
ben.



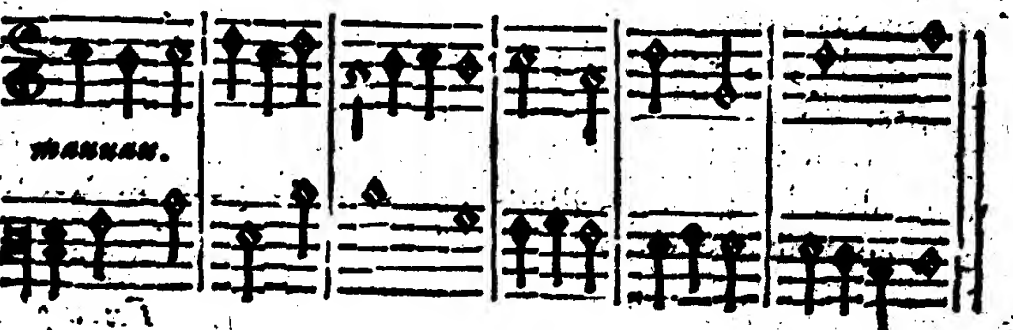
L

M

N



O



WANNAN.

C ij

PRATIQUE DE LA 4^{te} CONSONANCE.

LA Quarte se pratique comme Consonance en 4 rencontres.

1.^{me} Lorsque le Dessus procede par degrez disjoints deuant ou apres la 4^{te} sur vne mesme note de Basse. A. Mais cecy doit estre rare, & se fait mieux à plusieurs Parties.

2.^{me} Quand le Dessus apres la 4^{te} descend par degrez disjoints sur la 3^{te}, & pour lors la Basse descend par degrez conjoints: B. ou si elle descend par Intervalle de 4^{te}, ou monte par Intervalle de 5^{te}, le Dessus descend de la 4^{te} à la 5^{te}. C.

3.^{me} Quand elle se rencontre en la premiere partie de la figure syncopée au Dessus, (notez qu'elle ne peut estre que tres-rarement à la Basse,) parce que cette 1^{re} partie de la figure syncopée doit estre Consonance. Et pour lors la Basse doit obseruer une des Regles susdites, à sçauoir de demeurer en mesme lieu: ou descendre par degrez conjoints: ou descendre par Intervalle de 4^{te}, ou monter par Intervalle de 5^{te}. D.

4.^{me} La 4^{te} peut sauuer la 2^{de} syncopée en la Basse, & en ce cas elle est Consonance: mais elle doit estre suivie de la 3^{te}, ou de la 5^{te}, ou de la 6^{te}, par degrez conjoints. E.

Remarquez que les deux Parties ne frappent jamais ensemble la 4^{te} Consonance, si ce n'est pour sauuer la 2^{de}, comme cy-dessus.

Exemples

Exemples de la Quarte Consonance.

A B C

D E

PRATIQUE DE LA FAUSSE QUINTE,
& du Triton.

LA fausse 5^{te}, & le Triton se pratiquent par trois moyens. (Il faut entendre la 5^{te} diminuée, & la 4^{te} superflue; car pour la 5^{te} superflue, & la 4^{te} diminuée, elles ne se pratiquent point, non plus que toutes les autres Intervalles fausses.)

¹^{ment} Par syncope, ainsi que vous voyez dans les Exemples, A. B.

²^{ment} La fausse 5^{te} peut sauver la 4^{te}, ainsi C. Et le Triton peut suivre la 5^{te} syncopee: D. (mais cecy est fort rare, & doit passer viste.)

³^{ment} La fausse 5^{te}, & le Triton passent par supposition comme les autres Dissonances, ainsi E. Mesme la fausse 5^{te} & la 4^{te} de suite, ou la 4^{te} & la fausse 5^{te} de suite passent par supposition, comme vous voyez dans les Exemples, F. G. H.

Par le premier & second moyen, la fausse 5^{te} doit estre sauvée de la 3^{te} A. Et le Triton de la 6^{te} B. Mais par le troisieme moyen, sont tous deux sauvez tantost de la 3^{te}, tantost de la 6^{te} Le tout par degrez conjoints. A. B. C. D. E. F. G. H.

Exemple de la fausse 5^{te} & du Triton.



DE LA COMPOSITION.

E



F



G

H



C iiij



CHAPITRE III.

De la Composition à 3, 4, 5, & 6 Parties.

Toutes les Regles du Contrepoint simple & figuré se doiuent observer entre toutes les Parties superieures, & entre chacune d'icelles & la Basse; (à la reserve des 2, 6, 11, 12, 13, 14, 15, & 16^{me} Regles du Contrepoint simple, qui sont nulles entre lesdites Parties superieures;) outre les Regles particulieres qui s'ensuiuent, ou vous observerez qu'en parlant simplement des Intervalles, on sous-entend tousiours vne Partie superieure contre la Basse, & non contre vne autre Partie superieure, ce que vous comprendrez facilement par l'explication de la Regle suivante.

A TROIS PARTIES.

1. **L**A 3^{ee} doit estre en tous les temps de la mesure. (C'est à dire que quelque partie superieure doit faire la 3^{ee} contre la Basse en chaque temps de la mesure.)
2. Neantmoins trois Parties se peuuent quelquefois terminer sur vne mesme corde en Cadence. Et la 6^{te} souuentefois à 3 Parties pour auoir lieu de 3^{ee}.
3. Avec la 3^{ee} on met la 5^{te}, ou la 6^{te}, ou quelquefois l'8^{te}. Rarement l'on double la 3^{ee}.
4. Avec les Dissonances qui passent par supposition,

DE LA COMPOSITION.

l'autre Partie peut se mouvoir aussi par supposition, ou tenir à discretion.

5. La 2^{de} syncopée doit estre accompagnée de la 3^{ce}, A. si c'est vne Partie superieure qui syncope. Et de la 4^{te}, B. ou de la 5^{te}, D. ou de la 6^{te}, C. si c'est la Basse.
6. Entre les Parties superieures la 4^{te} est tousiours Consonance: mais deux ou plusieurs de suite doivent estre rares.
7. La 4^{te} Consonance doit estre soustenuë de la 6^{te} E.
8. La 4^{te} Dissonance doit estre accompagnée de la 5^{te}, F. ou de la 6^{te}, G. si c'est vne partie superieure qui syncope. Et de la 2^{de}, H. ou de la 6^{te}, I. si la Basse syncope en descendant. Et de la 6^{te}, K. si la Basse syncope en montant.
9. Le Triton doit estre accompagné de la 2^{de}, ou de la 6^{te}, L. M. N. O. P.
10. La fausse 5^{te} doit estre accompagnée de la 3^{ce}, ou de la 6^{te}, Q. R. S. T.
11. Entre les Parties superieures, & entre chacune & la Basse, on peut se dispenser de la 5^{me} Regle du Contrepoint simple, en ce que l'on peut faire deux 5^{tes} de suite, pourveu que la premiere soit juste, & la seconde fausse, que cette fausse 5^{te} passe viste & soit noire ou croche & sauuée de la 3^{ce}, le tout par degrez conjoints, T. mais il en faut vser sobrement. Et de la 11^{me} Regle, en ce que la 5^{te} peut suiure quelquefois la 6^{te}, pourveu que la Partie superieure qui fait la 6^{te} descende par degrez disjoints, & la Basse par degrez conjoints, V. Mais cecy doit estre fort rare, mesme à 4. Parties, & ne se fait ordinairement qu'à 5 ou 6 Parties.
12. La 7^{me} syncopée doit estre accompagnée de la 3^{ce}, Z. ou de la 5^{te}, Y. ou de l'8^{me}, X.

EXEMPLES A TROIS PARTIES.

A			B			C			D		
E F			G			H			I		

DE LA COMPOSITION N. 43

K L M N

O P Q R

S T V XY Z

A QUATRE PARTIES.

LA premiere Regle, la 6^{me}, 7^{me} & 11^{me} de l'article precedent à 3 Parties, se doiuent observer aussi à 4 Parties.

1. Avec la 3^{ce} on met la 5^{ce} & l'8^{ue}. Quelquefois on double la 5^{ce} rarement la 3^{ce}, ou l'8^{ue}. Avec la 3^{ce} aussi l'on met la 6^{ce} & l'8^{ue}, ou l'on double la 3^{ce}, ou la 6^{ce}.
2. Avec les Dissonances qui passent par supposition, les autres Parties peuuent se mouvoir aussi par supposition, ou tenir à discretion.
3. Avec la 2^{de} syncopée en vne Partie superieure, on met la 3^{ce} & la 5^{ce}, A. Mais avec la 2^{de} syncopée en la Basse, on met la 4^{te} & la 6^{ce}, B. ou la 4^{te} & la 2^{de} doublée, C. ou la 5^{ce} & la 2^{de} doublée, F. ou l'on double la 4^{te}, D. ou l'on double la 5^{ce}, G. ou l'on double la 6^{ce}, E.
4. Avec la 4^{te} Consonance on met la 6^{ce} & l'8^{ue}, H.
5. Avec la 4^{te} Dissonance on met la 5^{ce} & l'8^{ue}, I, ou la 6^{ce} & l'8^{ue}, S, si c'est vne Partie superieure qui syncope. Mais si la Basse syncope en descendant, avec la 4^{te} syncopée, on met la 2^{de} & la 6^{ce}, B. ou la 2^{de} & la 4^{te} doublée, D. ou l'on double la 2^{de}, C. Et si la Basse syncope en montant, avec la 4^{te} syncopée on met la 6^{ce} & la 4^{te} doublée, L. ou la 6^{ce} & l'8^{ue}, M. & alors la Partie qui fait l'8^{ue} doit tenir ferme contre la note de la Basse qui saute, pour aller de la 7^{me} se terminer sur la 5^{ce} par degrez conjoints. M.
6. Avec le Triton l'on met la 2^{de} & la 6^{ce}, K. N. ou l'on double la 2^{de}, O. ou l'on double la 6^{ce}, X.

DE LA COMPOSITION.

75

7. Avec la fausse 5^{ie} on met la 3^{ce} & la 6^{ie}, P. R. V. ou l'on double la 3^{ce}. Q. T.

8. Avec la 7^{me} syncopée l'on met la 3^{ce} & la 5^{ie}, Y. ou la 3^{ce} & l'8^{ue}. Z.

9. Entre les Parties superieures, & entre chacune & la Basse, on peut se dispenser de la 5^{me} Regle du Contre-point simple, en ce que l'on peut faire quelquefois deux 5^{tes} ou deux 8^{ues} de suite, pourveu qu'elles soient renversées, c'est à dire par mouvement contraire. Et la 8^{me} Regle peut estre nulle tant entre les Parties superieures qu'entre chacune & la Basse.

Voyez les Exemples à 4 Parties en la page suivante.



A B C D

E F G H I K L

A QUATRE PARTIES.

47

M N O P Q

R S T V X Y Z

The musical score is presented in two systems, each consisting of four staves. The first system is labeled with letters M, N, O, P, and Q above the staves. The second system is labeled with letters R, S, T, V, X, Y, and Z above the staves. The notation is a form of musical shorthand, likely for a specific instrument or voice part. It includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are marked with an 'x', possibly indicating a specific articulation or a correction. The staves are connected by vertical lines, and there are horizontal lines across the staves, possibly indicating measures or phrases. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

A CINQ ET A SIX PARTIES.

Toutes les Regles precedentes à 4. Parties se doivent observer aussi à 5. & à 6. en doublant quelques-vnes des Parties à discretion.

1. A 5. on double plustost la 5^{te} que de l'8^{ue}, rarement la 3^{ce},

2. A 6. on double la 5^{te} & l'8^{ue}, quelquefois la 3^{ce}.

3. La Consonance qui sauue la Dissonance syncopée, se double tres-rarement.

4. Iamais on ne double la 2^{de} syncopée, ny la 4^{te} syncopée en une Partie superieure, ny la fausse 5^{te} ny le Triton, ny la 7^{me} syncopée.

Les Exemples à 5. & à 6. Parties se verront dans les fugues.

Après l'observance exacte des Regles, pour composer elegamment, vous pouvez prendre quelques licences, & chercher quelques Inuentions selon que le genie, l'oreille & la prudence vous dicteront. Vous pouvez faire des Recits, des Dialogues, des chants & contre-chants, à plusieurs Voix, à plusieurs Chœurs, & quantité de belles choses que l'usage enseigne, & que vous pouvez considerer dans les ouurages des bons Autheurs, & ainsi vous former sur leurs partitions; c'est le moyen le plus seur pour prendre l'esprit & le genie de la Composition. Mais pour monter au souverain degré de ce bel Art, il faut pratiquer les Imitations de chant, qui sont les fugues.



CHAPITRE DERNIER.

Des Fugues.

Fugue, est vne imitation de chant qui se fait lorsque les parties s'entresuiuent, & entrent les unes apres les autres par le moyen de quelques poses.

Il y en a de trois sortes, à sçauoir simple fugue, Contre-fugue, Double-fugue.

La simple fugue est une pure & simple imitation de chant, qui se fait lorsque les parties s'entresuiuent par mouvement semblable.

La Contre-fugue (ou fugue renuersée) est une contr'imitation de chant, qui se fait lorsque les parties s'entresuiuent par mouvement contraire.

La Double fugue est une double imitation de double chant, qui se fait lorsque deux parties commencent en mesme ou presqu'en mesme temps deux sortes de sujets, auxquels répondent puis apres les autres parties.

Ces trois sortes de Fugues s'entendront mieux par les Exemples que par les paroles: neantmoins traitons à fond de la simple Fugue, & les deux autres s'entendront assez.

Pour establir vne Fugue, trois choses sont à considerer, son commencement, son progres, & sa suite.

1. Elle doit commencer sur la corde finale, ou sur la dominante, rarement sur la mediantte du ton que l'on traite.

2. Elle doit proceder par les cordes essentielles du Ton, immediatement ou mediatement. Immediatement, par

D

Exemple, si elle commence sur la finale, elle doit procéder en montant par la 3^e, ou par la 5^e & en descendant par la 4^e. Si elle commence sur la dominante, elle doit procéder en montant par la 4^e & en descendant, par la 3^e, ou par la 5^e. Mediatement, par exemple, lors qu'elle procède par degrez conjoints; neantmoins avec dessein de passer directement par les cordes essentielles du Ton.

3. Il faut qu'un sujet de Fugue se fasse par la suite d'un beau chant, digne d'estre imité & repeté plusieurs fois. Pour la seconde partie qui suit & entre pour faire & prendre la Fugue (ce sont les termes) trois choses aussi sont à considerer, son commencement, son progres, & sa suite.

1. Si le sujet (c'est à dire la premiere partie qui commence la Fugue) commence par la finale; la seconde partie doit commencer par la dominante: & au contraire si l'une commence par la dominante, l'autre doit commencer par la finale. Mais rarement l'une commence par la mediane, & en ce cas l'autre commence de mesme, ou par la corde prochaine au dessous de la finale.

2. Si le sujet procède par la 5^e, la seconde partie doit proceder par la 4^e, au contraire si le sujet procède par la 4^e la seconde partie doit proceder par la 5^e. Si l'une procède par la 3^e, l'autre doit proceder aussi par la 3^e, ou par degrez conjoints: si l'une par degrez conjoints, l'autre aussi par degrez conjoints, ou faire deux notes en mesme degré, ou faire un dieze sur la seconde des deux notes en mesme degré, à discretion.

3. La seconde partie qui prend la Fugue, doit avoir en sa suite (qui consiste aux trois ou quatre, cinq ou six premieres notes pl^{us} ou moins) la mesme ou presque la mesme quantité & qualité de notes ou figures. Toutes ces cho-

DE LA FUGUE. 51

Les se comprendront plus facilement dans les Exemples. La troisieme partie qui entre pour prendre la Fugue, fait toute la mesme chose qu'a fait la premiere partie; & la quatrieme toute la mesme chose qu'a fait la seconde, & ainsi alternatiuement les vnes apres les autres. Neantmoins cet ordre n'est pas tousiours gardé, car deux parties de suite peuvent bien prendre la Fugue tout de la mesme facon: & il n'importe à quelle partie l'on donne le sujet, c'est à dire que l'on peut faire commencer la Fugue au Dessus, ou à la Haute-contre, ou à la Taille, ou mesme à la Basse, & faire entrer puis apres telle partie que l'on voudra: mais l'usage ordinaire veut que le Dessus commence, puis la Haute-contre, la Taille, & la Basse. Le silence est donc necessaire aux Parties qui s'entresuivent pour faire la Fugue, mais il est absolument defendu dans la suite du chant, si ce n'est un soupir ou vn crochet, ou tout au plus vne demi pour prendre haleine. Neantmoins vne ou plusieurs Parties (& non toutes ensemble) peuvent bien garder quelques poses de silence, mais avec dessein de reprendre la Fugue, ou d'en commencer vne autre: mesme hors l'occasion des Fugues, vne partie n'a pas mauuaise grace de se reposer pour faire quelque beau Recit: c'est vne agreable surprise que de rendre muettes plusieurs personnes toutes à la fois pour apres leur rendre à toutes la parole en vn instant: c'est vn desordre bien ordonné que de disperfer tant de gens, les faire courre l'un apres l'autre, combattre deux contre deux, quatre contre quatre, dix contre vingt. pour les rejoindre puis apres, n'aspirans tous qu'à la paix & concorde qu'ils expriment si bien par la concordance de leurs Voix, en finissants tous d'un commun consentement quoy que par differents accords.

Exemples

5

TRAPPE

Exemples de la simple Fugue.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The first system shows a complex melodic line on the upper staff and a corresponding bass line on the lower staff. The second system continues this pattern with more intricate rhythmic values. The third system introduces a new melodic motif. The fourth system features a 'ou bien.' annotation, suggesting an alternative phrasing or performance option. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The overall style is characteristic of 18th-century French musical notation.

DE LA COMPOSITION.

33

Suite de la simple Fugue.



Exemples de la Contre Fugue.



Exemples de la double Fugue à quatre Parties.

The image displays a musical score for a double fugue in four parts, organized into two systems of four staves each. The notation is in a historical style, featuring a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial entries of the four voices, with the first staff (Soprano) beginning with a half note, the second (Alto) with a quarter note, the third (Tenor) with a half note, and the fourth (Bass) with a quarter note. The second system continues the development of the fugue, with various contrapuntal textures and some staves marked with 'x' to indicate specific notes or rests. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of 18th-century musical manuscripts.

DE LA COMPOSITION.

Suite de la double Fugue.



L. OF G

D. iiij

Exemple de la Fugue à 2. 3. 4. 5. & 6. Parties.

Musical score for a fugue with 6 parts. The score is written on two staves, each with six parts. The first staff has a treble clef and a common time signature (C). The second staff has a bass clef and a common time signature (C). The first staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi- car, Magnificat, Ma-". The second staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The second staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff has a treble clef and a common time signature (C). The second staff has a bass clef and a common time signature (C). The first staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi- car, Magnificat, Ma-". The second staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The second staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff has a treble clef and a common time signature (C). The second staff has a bass clef and a common time signature (C). The first staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi- car, Magnificat, Ma-". The second staff contains the following text: "Magnificat, Magnifi-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

DE LA COMPOSITION.

Suite de la Fugue.

gnificat anima mea Domi-num. Ma-
cat, anima ani-ma mea Domi-num. Magnifi-
magnificat, magnifi-

76

MOTET TYPE

		
Magnificat, Magnificat,	anima mea, magnificat, Ma-	magnificat, Ma-
		
cat, anima me-	a anima mea	Dominū, a-
		
cat, Magnificat, ani	ma anima mea	Dominū, a-
		
		
Magnificat, Magnifi	cat, anima mea	Magnifi-
		
Magnificat, Magnifi	cat, anima mea	Dominum.
		
		
		

DE LA COMPOSITION.

gnificat, anima mea anima ani-

nima me- a, Magnificat, anima ani-

nima mea Do-minú, anima mea anima mea

cat, Magnifi- cat, Magnificat, anima ani-

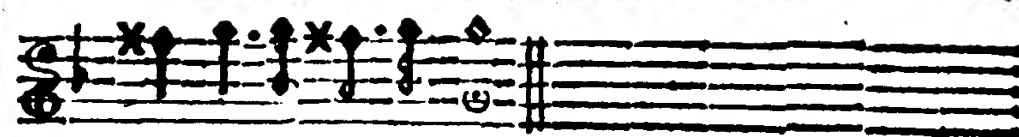
Ma- gnificat magnificat anima anima

Magnificat, Magnifi- cat, anima mea

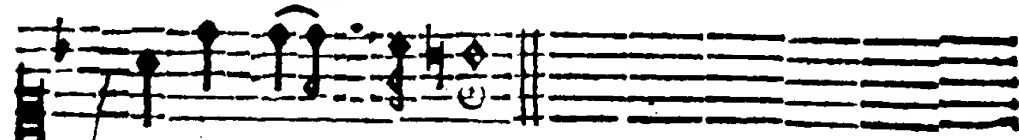
ma mea Do- mi-	num.	anima ani-
ma mea Domi-	num. ani-	ma anima
Dominum.	anima	anima
ma mea Domi-nū,	anima ani-	ma me-
mea Do- mi num anima	anima me-	
ma mea Domi-	num. ani-	ma mea



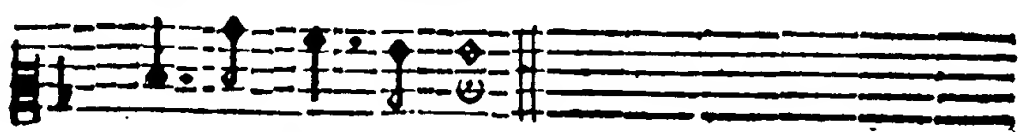
DE LA COMPOSITION.



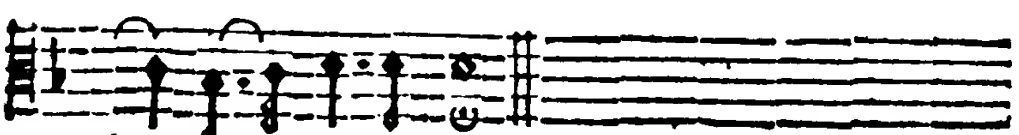
ma mea Dominum.



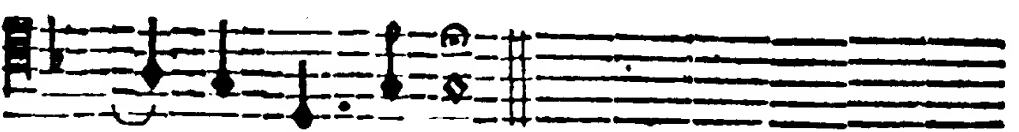
mea Do- minum.



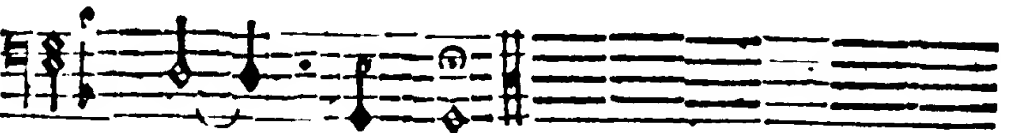
mea Dominum.



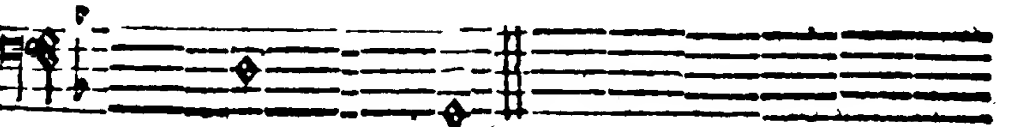
a Dominum.



a Dominum.



Do- minum.



F I N.